



Pour une poétique de la pluie : l'écriture et ses métamorphoses dans la poésie visuelle japonaise contemporaine

Marianne Simon-Oikawa

► To cite this version:

Marianne Simon-Oikawa. Pour une poétique de la pluie : l'écriture et ses métamorphoses dans la poésie visuelle japonaise contemporaine. Textuel, 2001, 40, p. 119-147. hal-00779687

HAL Id: hal-00779687

<https://hal.science/hal-00779687>

Submitted on 22 Jan 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Marianne Simon-Oikawa

**Pour une poétique de la pluie :
L'écriture et ses métamorphoses dans la poésie visuelle japonaise contemporaine**

Élément indispensable du paysage naturel, la pluie occupe aussi au Japon une place particulière dans la vie émotive de ses habitants. Des bruines de printemps aux typhons ravageurs de septembre en passant par la mousson qui inonde un mois et demi durant la plus grande partie du pays, la pluie sous toutes ses formes semble avoir éveillé dans l'archipel une attention particulière, qui se manifeste dans la langue comme dans l'art. Dans la conversation la plus courante, son bruit est rendu, selon les circonstances, par différentes onomatopées particulièrement expressives, de *shito shito* pour une pluie légère, à *zâ zâ* pour une averse. Le spectacle visuel qu'elle offre fait l'objet d'interprétations picturales dont certaines en leur temps ont même frappé les Occidentaux, telle certaine estampe de Hiroshige dans laquelle la pluie se trouve représentée à l'aide de traits obliques qui barrent l'ensemble du paysage¹. La poésie en fit elle aussi depuis l'époque ancienne, l'un de ses thèmes de prédilection². Que la poésie contemporaine puisse encore trouver en elle une source d'inspiration n'a donc rien qui doive surprendre. Les interprétations qu'elle en propose sont cependant parfois plus déconcertantes. C'est le cas en particulier de la poésie visuelle, qui tente avec les moyens les plus pauvres, des signes d'écriture tracés sur un papier, de la donner véritablement à voir.

La poésie visuelle, au Japon comme en France, ne compte pas parmi les formes les plus connues, ni même les plus immédiatement séduisantes de l'expression poétique. Les moyens qu'elle emploie obéissent à une radicalité presque rebutante : refusant aussi bien les savantes combinaisons de la poésie verbale que le recours au trait ou à la couleur, ils se limitent en effet à des signes d'écriture disposés sur la page dans une parfaite indifférence à toute préoccupation esthétique, comme autant de provocations au regard. Si elle mérite que l'on s'y intéresse, c'est qu'elle constitue une forme originale d'écriture poétique, qui fait non plus de la langue mais de l'écriture elle-même son matériau premier voire exclusif, et tire tous ses effets de la combinaison étudiée de figures sur un support.

Les expériences visuelles menées dans le domaine alphabétique par les poètes français sont déjà bien connues. L'exemple célèbre entre tous de *Il pleut* d'Apollinaire (fig. 39), qui tente par l'isolement et la disposition oblique de ses lettres de suggérer

¹ Andô Hiroshige (1797-1858), *Le pont Ohashi sous la pluie à Atake*, série des *Cent vues d'Edo*, 1857. Van Gogh fit de cette estampe une célèbre copie à l'huile intitulée *Japonaiserie : le pont sous la pluie* (1887), conservée aujourd'hui au Musée Van Gogh à Amsterdam.

² La pluie apparaît dans la littérature japonaise en même temps que le *Kojiki* (*Chronique des choses anciennes*, achevé en 712), le plus ancien ouvrage parvenu jusqu'à nous. La première anthologie de poèmes, le *Man'yôshû* (*Recueil des dix mille feuilles*, achevé vers 760) distingue déjà *harusame* (pluie de printemps), *yûdachi* (pluie d'été), *shigure* (pluie glacée), *murasame* (pluie sur le village), *kosame* (petite pluie) et *naga-ame* (longue pluie). La pluie et ses nuances constituent également un « mot de saison » (*kigo*) dans le *haiku* (poème bref de 17 syllabes). Voir Komachiya Teruhiko, *Nihon daihyakka zensho*, Shogakukan, article « pluie ».

l'image de gouttes de pluie³, illustre à lui seul quelques-unes des possibilités proprement visuelles de l'alphabet, et rappelle que même en Occident l'écriture, dès lors qu'elle se trouve associée à l'image, peut elle aussi participer à la construction d'une nouvelle expression poétique⁴. On se souvient toutefois qu'Apollinaire, tenu par les exigences d'une écriture qui se rêve transparente à la langue, chercha un moment, pour activer au contraire ses liens avec l'image, ses références du côté d'un système d'écriture radicalement différent du sien, l'idéogramme⁵. La comparaison d'expériences visuelles comme la sienne avec celles que présente la poésie japonaise est ici riche d'enseignements. À la variété des types de mises en page et de graphies (écriture manuscrite, typographie, calligraphie), s'ajoute en effet dans le cas du Japon une multiplicité de caractères d'écriture inconnue dans le monde alphabétique, et entretenant des liens inégaux avec l'image, qui fait de la création de ce pays un laboratoire privilégié pour l'étude des relations entre poésie et écriture : les *kanji* (漢字), caractères chinois dont certains se souviennent encore de leur origine pictographique, voisinent avec des signes syllabiques, les *kana* (仮名), eux-mêmes répartis entre *hiragana* (平仮名) et *katakana* (片仮名). Ces derniers, issus autrefois des *kanji*, sont réduits aujourd'hui à la notation des sons de la langue... jusqu'à ce qu'une sensibilité particulière à la plasticité de leur forme ne choisisse d'activer leur apparence sensible.

S'interroger, à partir de la France et de l'alphabet, sur les usages poétiques de l'écriture au Japon conduit nécessairement à comparer les formes et les enjeux de deux écritures hétérogènes dans leur principe. Il n'était pas question ici de les évoquer tous. On a choisi simplement d'en présenter quelques-uns des plus caractéristiques à partir d'un ensemble de poèmes visuels réunis par une thématique commune, celle de la pluie. L'écart qui sépare les deux poésies s'impose dès l'abord : si les poèmes français n'utilisent jamais que des signes phonétiques, les poèmes japonais ont tous en commun l'utilisation de caractères d'écriture qui se rattachent directement à la pluie : l'idéogramme qui la désigne (雨), la clé dite en japonais « couronne de la pluie » (雨

³ Guillaume Apollinaire, *Calligrammes, Oeuvres poétiques*, préface par André Billy, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin, bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1965, p. 203. Le poème est loin toutefois de se réduire à la représentation d'une pluie météorologique. L'expression « il pleut » active en réalité une métaphore complexe et prend sens différemment selon les différents sujets qui lui sont attribués. Voir Marianne Simon-Oikawa, *Poésie et écriture (alphabet et idéogramme dans quelques exemples de poésie visuelle en France et au Japon)*, Thèse de doctorat, Université Paris 7, 18 décembre 1999, tome 1, p. 174-175.

⁴ Quelle que soit l'influence, qu'il ne nous est pas possible de discuter ici, des vers figurés antiques et médiévaux sur ses calligrammes, Apollinaire ne cessa d'affirmer que ceux-ci représentaient « la partie la plus neuve de (s)on oeuvre d'avant la guerre » (Lettre à sa marraine de guerre, 30 octobre 1915).

⁵ Apollinaire utilisa systématiquement le terme dans sa correspondance et dans ses articles critiques jusqu'à la parution de *Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)* en 1918. Voir Marianne Simon-Oikawa, thèse citée, tome 1, p. 123-193. Sur les rapports entre idéogramme et alphabet, voir Anne-Marie Christin, *L'Image écrite*, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1995, en particulier p. 21-70. À l'opposé de la lettre alphabétique, monovalente puisqu'elle se limite à indiquer un son, l'« idéogramme » y est défini comme un « signe mouvant » susceptible de se voir reconnaître trois valeurs : celle de logogramme (le signe renvoie à un mot : l'image d'un taon pour l'insecte « taon »), de phonogramme (le signe renvoie à un son : l'image d'un taon pour un homophone, « tant » ou « temps ») ou de clé (il accompagne un autre caractère en indiquant à quelle catégorie celui-ci appartient).

ame kanmuri), qui sert à former des mots liés aux phénomènes atmosphériques comme « tonnerre » (雷), ou encore les *kana* dont la mise bout à bout rendent son nom ou le bruit qu'elle fait⁶. On verra cependant que, au-delà même des liens historiques qui lient les deux poésies, l'usage de caractères alphabétiques à l'intérieur de la poésie japonaise permet des comparaisons surprenantes entre les deux formes d'écriture.

Ecriture et image : situation de la poésie japonaise contemporaine

La poésie visuelle japonaise a une longue histoire, qui remonte au moins, pour les poèmes calligrammatiques en langue nationale, aux poèmes en forme de damier composés au dixième siècle de notre ère par Minamoto no Shitagau⁷. Comme la poésie visuelle occidentale, elle a connu une série importante de métamorphoses sous l'impulsion de créateurs majeurs, sans cesser pour autant d'être pratiquée de manière très marginale. À l'époque moderne, l'intérêt des poètes surréalistes pour les possibilités de la mise en page et de la typographie lui donna une nouvelle vie, mais c'est seulement dans les années soixante qu'elle se constitua comme un véritable courant poétique. Encore celui-ci est-il parcouru de tendances diverses voire contradictoires. Dans une étude qu'il consacre à son histoire, Takehata Akira retient deux dates fondatrices : 1958, qui voit la publication du poème *Espace monotone* (*tanchôna kûkan*) de Kitasono Katsue, et 1963, où paraît le recueil *Zéro bruit* (*Zero on*) de Niikuni Seiichi⁸. Ces deux événements prennent en effet, avec le recul, une valeur emblématique, inaugurant deux courants essentiels mais antagonistes de la poésie visuelle japonaise contemporaine : un pour lequel la visualité du poème repose sur l'inclusion dans la page d'éléments plastiques (photographies, objets) ou du moins l'autorise, et un autre pour lequel au contraire, elle naît de la seule forme des signes d'écriture employés. Entre ces deux tendances d'autres voies sont naturellement possibles, qui ne manquèrent pas d'être explorées. Les rapprochements seront même de plus en plus fréquents après la mort des deux fondateurs. La distance qui, au moins dans leur principe, les sépare, fut cependant très forte au moment de leur constitution.

⁶ La clé est l'élément qui permet de répertorier tout idéogramme dans un dictionnaire. Souvent chargée d'une valeur sémantique, elle est aussi dans un grand nombre de cas relativement arbitraire. La langue japonaise distingue les clés en fonction de leur position à l'intérieur des caractères dans lesquels elles se trouvent. Le mot « couronne » désigne celles qui se trouvent dans la partie supérieure.

⁷ Minamoto no Shitagau (911-983) laissa le souvenir d'un fonctionnaire impérial médiocre, mais d'un homme au talent poétique exceptionnel. Il composa entre autres un poème en forme de damier de *sugoroku*, sorte de jeu de l'oie (*sugorokuban no uta*) et un autre en forme de damier de *go* (*goban no uta*), qui reposent sur une combinaison de *waka* (poèmes de 31 syllabes) savamment agencés en rectangles et en carrés. Voir Kamimura Hiroo, « *Japanische Figurengedicht vom 10. bis 19. Jahrhundert* » (Les poèmes figurés au Japon du X^e au XIX^e siècle), *Studies in Languages and Cultures*, n°2, Institute of Languages and Cultures, Kyûshû University, 1991, et Akabane Manabu, « *Minamoto Shitagau shû no sugorokuban no uta no kaisetsu* » (Commentaire du poème en forme de damier de *go* de Minamoto no Shitagau), *Wakabungaku kenkyû*, n°43, 1980, p. 1-6.

⁸ Tatehata Akira, « *Nihon no shikakushi no undo ni tsuite : Vou to ASA wo chûshin ni* » (Le mouvement de la poésie visuelle au Japon : autour de Vou et ASA), *Kokuritsu kokusai bijutsukan kiyô*, n°1, 1983, p. 27-39.

La position défendue par Kitasono Katsue s'explique en partie par la double carrière de son promoteur, à la fois poète et artiste. Auteur avec les frères Ueda du premier manifeste surréaliste de l'archipel (*A Note December 1927*), Kitasono Katsue fonda en juillet 1935 la revue *VOU*, dont il fit jusqu'à sa mort en 1978 un bastion de la modernité⁹. *Espace monotone*, qui affiche sa volonté de rompre avec le seul discours et d'accorder au visible une place prépondérante, se donne comme la description de formes colorées encadrées les unes dans les autres. La visualité du poème ne s'arrête pas toutefois à celle des objets décrits, mais se manifeste aussi dans la répétition des mêmes mots, qui donne à l'ensemble une forme plastique remarquable. Elle attira l'attention du poète concret brésilien Haroldo de Campos qui traduisit le texte en portugais quelques mois après sa publication. Elle aurait pu faire de son auteur une figure majeure non seulement de la poésie moderne mais aussi de la poésie visuelle proprement dite, si celui-ci n'avait rapidement choisi d'abandonner la poésie écrite pour la photographie, avec ses « plastic poems » qui prennent pour sujets des objets recouverts de caractères d'écriture, mais constituent travail de plasticien pur qui n'a déjà plus grand rapport avec la poésie concrète.

Niikuni Seiichi ne cessera de critiquer la position de Kitasono, y voyant un renoncement aux exigences de l'écriture et un compromis inacceptable avec les facilités des arts plastiques. Séparé de son prédécesseur par une irréductible incompatibilité d'humeur autant que par une conception radicalement autre de la poésie, Niikuni eut aussi un parcours bien différent. Né en 1925, il vint directement à la poésie visuelle sans passer par l'expérience d'une poésie traditionnelle, fait rarissime dans l'histoire de la poésie visuelle, et en vingt ans d'activité poétique, témoigna aussi d'une constance rare dans ses engagements, ne revenant jamais en particulier sur son refus d'utiliser dans ses poèmes autre chose que les seuls signes d'écriture. Son premier recueil élaboré à partir de 1955 à Sendai, loin non seulement du mouvement concret occidental mais même de l'actualité poétique de la capitale, rassemble déjà et exclusivement des œuvres visuelles et sonores¹⁰. Après son déménagement à Tôkyô, sa rencontre des poésies étrangères donna à son travail une nouvelle dimension. Il découvrit les poètes brésiliens par l'intermédiaire de L. C. Vinholes, alors attaché culturel de l'ambassade du Brésil à Tôkyô, mais également poète, proche des frères de Campos et déjà membre de *VOU*. Il se plongea aussi dans l'œuvre de Pierre Garnier, qui depuis 1963 animait à Paris la revue *Les Lettres*, organe du spatialisme, et dont la collaboration fut pour lui déterminante¹¹. En 1964, il fonda avec Fujitomi Yasuo *ASA, Association for the Study of Art*, en japonais *Geijutsu kenkyû kyôkai*, à laquelle il donna le sous-titre de *kûkanshugi*, traduction littérale de « spatialisme ». À la fois association et revue (sept numéros de 1965 à 1974), *ASA* fut un formidable lieu de travail et d'échanges. Ses activités

⁹ On trouvera en français quelques éléments d'introduction à l'œuvre de Kitasono Katsue dans l'ouvrage de Vera Linhartova *Dada et surréalisme au Japon*, 1987, p. 105-129.

¹⁰ Poésie visuelle et poésie sonore constituent aussi les deux pôles de la poésie concrète occidentale.

¹¹ L'enthousiasme sera d'ailleurs réciproque, et les deux poètes, au cours d'un échange épistolaire qui dura plus de dix ans, composeront en commun plusieurs ensembles de poèmes franco-japonais : *Poèmes franco-japonais*, André Silvaire, 1967 ; *Micropoèmes*, ASA, n°4, 1970 ; *Petits poèmes mathématiques simplistes*, ASA n°5, 1971. Après la mort de Niikuni, Pierre Garnier composera encore en hommage à son ami disparu *Le Jardin japonais*, deux volumes, André Silvaire, 1978.

(conférences, expositions) se déploierent dans de multiples directions, mais sans jamais remettre en cause la ligne fixée par son principal animateur, que formule idéalement l'article 12 du Manifeste de 1973 : « cette poésie n'est pas un art hybride, *Sono shi wa konsei geijutsu de wa nai* »¹². L'arrêt des activités d'ASA en 1974 et la mort de Niikuni en 1977 ralentirent momentanément les activités de cette poésie visuelle rigoureuse et sévère, mais sans lui porter de coup fatal. Les anciens membres du groupe, retrouvant bientôt leurs forces et rejoints par de nouveaux poètes, poursuivent aujourd'hui plus que jamais l'exploration des possibilités matérielles du mot écrit.

Le refus de recourir dans leur poésie visuelle à d'autres matériaux que l'écriture ne va pas chez ces poètes sans un paradoxe étonnant : la discrétion de la référence à l'écriture dans le discours critique, pourtant important, qu'ils produisent. Englobée dans le meilleur des cas sous les termes « mot » ou « langue » (*kotoba*), elle ne fait l'objet d'aucune analyse poussée. L'idéogramme, absent du Manifeste de 1968, n'apparaît que de justesse dans celui de 1973 (« article 11 : cette poésie a la qualité d'un idéogramme ou d'un hiéroglyphe, *Sono shi wa hyôji moji no seishitsu wo motsu*). On a montré ailleurs, à propos du spatialisme français auquel Niikuni emprunte beaucoup, la contradiction théorique d'une poésie qui ne parlant que de langue, oublie de distinguer ce qui est propre à l'écrit, alors même que les oeuvres qu'elle produit tirent leurs effets de leur inscription sur une page¹³. La pratique des poètes invite au contraire à interroger de près les formes et les valeurs des signes d'écriture qui y sont employés.

L'écriture comme spectacle

Le premier poème présenté ici (fig. 40) est sans doute le plus connu non seulement de Niikuni Seichi mais aussi de la poésie visuelle japonaise dans son ensemble, tous courants confondus. Considéré d'emblée comme une oeuvre importante, il s'est vu reconnaître valeur de symbole, et est aujourd'hui présent dans toutes les anthologies accordant une place au Japon. Il faut dire qu'il concentre, dans sa simplicité, non seulement les caractéristiques de l'oeuvre de Niikuni mais aussi, au-delà même du travail individuel, la preuve des effets possibles de l'écriture idéographique dans la poésie moderne.

L'analyse du poème paraît au premier abord assez simple : l'idéogramme 雨 « pluie », seul caractère complet utilisé, étant d'origine pictographique (sa partie supérieure figure le ciel tandis que les quatre « points »¹⁴ représentent les gouttes de pluie elles-mêmes), le poème procéderait d'un projet mimétique. Le pictogramme, directement issu d'un dessin figuratif, reviendrait à l'image, et doublement puisque sa mise en page évoque bien elle aussi la pluie. Fujitomi Yasuo, dans la présentation qu'il consacre à l'oeuvre de Niikuni met toutefois en garde contre une interprétation aussi simpliste¹⁵. Car si l'originalité de Niikuni est d'avoir rendu la pluie à l'aide de points et non de traits comme le fait Hiroshige, ce n'est pas afin de la peindre de manière plus

¹² ASA, n°7, 1974, p. 1.

¹³ Marianne Simon-Oikawa, thèse citée, tome 2, p. 393-424.

¹⁴ Le mot « point » (*ten*) désigne en japonais la forme née du contact d'un pinceau posé sur la feuille et aussitôt relevé.

¹⁵ Fujitomi Yasuo, ASA n°5, p. 66. Voir aussi Fujitomi Yasuo, *Shi wo koeta futari, Kitasono Katsue et Niikuni Seiichi* (Deux hommes qui ont dépassé la forme, Kitasono Katsue et Niikuni Seiichi), *Gendaishi techô*, avril 2000, p.57.

réaliste. L'idéogramme qui la désigne n'est pas en effet placé en haut de la page comme le voudrait le bon sens, mais en bas, et les gouttes elles-mêmes, répétées mécaniquement (Fujitomi en comptabilise 1744) et groupées par quatre dans l'exacte configuration qu'elles occupent dans le caractère, ne sauraient figurer le mouvement de gouttes réelles. L'image donnée à voir est en réalité bien moins un paysage qu'une mise en scène du caractère d'écriture lui-même, dont les *composantes* se trouvent ainsi exhibées. Que la mise en page du poème évoque à son tour la pluie ne fait que ressortir plus nettement la spécificité du caractère, irréductible, dès lors qu'il sert à noter une langue, à la figure dont il est né.

L'interprétation que Niikuni propose de la pluie dans *Crachin de mai* (*samidare*, 五月雨) est quelque peu différente, mais tout aussi étrangère à un quelconque projet figuratif (fig. 41). S'attachant aux précipitations qui précèdent la mousson, Niikuni conserve le modèle d'un bloc saturé et d'un mot unique centré dans sa partie inférieure (ici formé de trois idéogrammes), mais introduit cette fois, et de manière intensive, quatre *hiragana* : *sa*, *mi*, *da*, et *re*, qui notent la prononciation du mot. Ceux-ci ne sont jamais juxtaposés dans l'ordre *samidare*, mais toujours regroupés en unités plus petites et désordonnées, *sa*, *sami*, *mida*, *dare*, *resa*, *midare*, *daresa*, *daresami*. Si rien en dehors de leur longueur ne semble les distinguer les uns des autres, tous ont en réalité un statut linguistique très différent. À côté de regroupements non significatifs, on trouve en effet de véritables mots tels *dare* et *midare* qui signifient respectivement « qui » et « désordre », ou encore *mida* et *sami* qui désignent, eux, de manière abrégée, la divinité bouddhique *amida* et le *samisen* (instrument à trois cordes), deux acceptions attestées à l'époque ancienne mais tombées en désuétude. La référence au *samisen* se révèle ici particulièrement précieuse et complexe. Car si les points disposés verticalement à droite de certains *hiragana* figurent bien sans doute, comme dans le poème précédent, des gouttes de pluie, ils évoquent aussi sous le coup de cette allusion les signes conventionnels qui, dans les livrets de chant traditionnels, accompagnent les syllabes sur lesquelles l'auteur souhaite mettre l'accent, et constituent l'équivalent des italiques ou du soulignage de nos textes alphabétiques. Indication d'une lecture expressive ? L'allusion au *samisen* invite à leur reconnaître une signification proprement musicale. Image d'un crachin fin et régulier, mais aussi d'un livret de chant, chant lui-même, le poème oscille, comme la poésie concrète tout entière prise entre poésie visuelle et poésie sonore, entre l'oeil et la voix. Était-il trop complexe, trop ambigu ? Il ne connaîtra pas en tout cas la même fortune que le précédent.

C'est bien *Pluie* en effet qui, dans sa magistrale simplicité, inspirera le plus les poèmes visuels après la mort de Niikuni. Elle trouve de manière inattendue un écho discret dans l'oeuvre de Pierre Garnier lui-même. Très critique envers Apollinaire, à qui il reproche ses « imitations d'objets » dans lesquels « les mots s'organisent dans un dessin préalablement projeté et qui n'a avec la langue-matière qu'un rapport souvent lointain »¹⁶, Garnier a en effet choisi dans ses variations sur la pluie un procédé qui ne doit rien à la figuration, mais repose entièrement sur la valorisation de l'apparence du

¹⁶ Pierre Garnier, *Le poème visuel, Spatialisme et poésie concrète*, Gallimard, 1968, p. 59-60. Garnier parle ici des calligrammes représentatifs comme *La cravate et la montre* ou *Coeur, couronne et miroir*. Il est moins sévère avec *Bonjour mon frère Albert* dans lequel « Apollinaire rompt le mot en ses éléments et utilise ceux-ci dans leur présence visuelle », ou *Du coton dans les oreilles*, dans lequel la typographie « n'est plus seulement un procédé extérieur [...] : elle collabore cette fois au mouvement du poème », *Ibid.*, p. 60.

mot écrit (fig. 42). Un doute s'installe : le signe est-il encore écriture ? est-il déjà dessin ? Il est significatif que Garnier se soit, comme Niikuni, refusé à toute représentation réaliste de la pluie, n'utilisant pour créer une image que la nudité d'un signe d'écriture. Très visuel mais non figuratif, le poème n'utilise que d'infimes variations graphiques et spatiales pour convoquer, peut-être plus encore qu'une image, le schéma d'un mouvement. Interrogé sur son origine, le poète français rejette tout lien de parenté avec *Il pleut*, mais se déclare ravi par l'hypothèse d'une influence, inconsciente et différée, du poème de Niikuni¹⁷.

Habitués au travail de groupe, aux échanges d'idées et aux expériences collectives, les membres d'ASA reviendront souvent eux aussi sur ce motif emblématique, le réinterprétant à leur guise à la manière des poètes anciens chez qui la création prenait souvent la forme d'une réécriture de poèmes connus. Ce n'est pas que la pluie ait constitué en quoi que ce soit un motif obligé ou un thème proposé pour un travail en commun, de toute façon rendu difficile par la dispersion des poètes après la disparition de l'association. C'est plus simplement que la réussite du poème originel, à laquelle s'ajoutait peut-être une sensibilité particulière à la pluie au Japon, invitaient à une relecture à la fois du thème et de sa réalisation graphique.

Écriture et graphisme

On en trouve plusieurs exemples remarquables dans la revue *Shishi* (視詩, poésie visuelle) qui, fondée en 1981, est dans tous les sens du terme une revue après ASA. Issue d'elle, elle regroupe trois anciens membres du groupe, mais aucune figure majeure, et surtout aucun « poète » : le fondateur, Yoshizawa Shôji, comme ses collaborateurs, Yamanaka Ryôjirô et Kajino Kyûyô, viennent tous les trois des arts graphiques¹⁸. La configuration du groupe et la qualification technique de chacun de ses membres expliquent non seulement l'importance accordée à la réalisation matérielle des poèmes publiés, mais aussi le choix qui fut fait d'une revue de création, dans laquelle la réflexion théorique n'a qu'une place secondaire. Professionnels des formes et de la mise en page, les membres de *Shishi* sont des hommes de l'image qui ne s'expriment jamais mieux que dans le silence d'un labeur solitaire. Bien qu'étant comme ASA une association (*Shishi no kai*), *Shishi* n'organisa d'ailleurs ni groupes de travail ni expositions, limitant son activité à la publication d'une revue du même nom, exactement trente numéros de 1981 à 1992, sortis régulièrement au rythme de trois par an. Chaque livraison comprend, en pleine page, trois oeuvres de chacun de ses membres,

¹⁷ Le procédé n'est pas sans évoquer les *Micropoèmes*, où Niikuni s'est plu à introduire à l'intérieur des mots français proposés par Garnier, des *kana* japonais soigneusement choisis pour leur proximité formelle avec les lettres de l'alphabet, créant ainsi une hésitation momentanée sur la nature de chaque signe. Le but des deux poètes n'était pas de confondre les deux écritures, mais au contraire de les faire jouer l'une contre l'autre, pour faire naître de cette rencontre agissante une « poésie supranationale », produisant « des oeuvres qui ne sont plus traduisibles mais transmissibles sur une aire géographique de plus en plus étendue » (*Troisième Manifeste du spatialisme* placé en tête des *Poèmes franco-japonais*).

¹⁸ Yoshizawa Shôji a fait ses études à l'Université des Beaux-Arts de Musashino avant de devenir graphiste. Kajino Kyûyô est artiste et crée des oeuvres souvent fondées sur des figures géométriques particulièrement épurées. Yamanaka Ryôjirô est calligraphe mais, d'une santé fragile, il n'a plus produit ni exposé d'oeuvre depuis la fin de *Shishi*.

le privilège de « faire la couverture » revenant à chacun à tour de rôle, et rejette à la fin quelques textes, rares et brefs, ainsi que, en petit format, les oeuvres de poètes visuels extérieurs à la revue, en particulier étrangers. La revue elle-même est pauvre : photocopiée sur du papier A4 puis B5, elle comporte dix pages montées grossièrement à la japonaise (les bords extérieurs ne sont pas coupés, mais pliés), et tenues ensemble par trois agrafes métalliques. Elle se veut aussi égalitaire, la liste des membres, donnée dans l'ordre alphabétique japonais, gommant jusqu'à la préséance de Yoshizawa. Mais sa pauvreté est aussi la meilleure assurance de sa liberté. N'ayant de compte à rendre à personne, elle put s'offrir le luxe de vivre pendant plus de dix ans et de disparaître à l'heure de son choix.

L'héritage d'ASA, important et largement visible dans *Shishi*, se manifeste le plus souvent sous la forme d'hommages à Niikuni Seiichi. Le numéro 24 (1989) lui est entièrement consacré, et plusieurs de ses poèmes feront régulièrement l'objet de réinterprétations. Mais c'est naturellement *Pluie* qui suscite les relectures les plus nombreuses.

Yoshizawa en propose la première, dès le lancement de sa revue. Premier poème du premier numéro, placé juste après la page de couverture, *Pluie* ne cache pas ses sources (fig. 43). Yoshizawa y a repris le principe du bloc vertical saturé inauguré par Niikuni, ainsi que celui de la répétition d'un point chargé de figurer la goutte de pluie. Son intervention a consisté à remplacer le double point constitutif du caractère par un point unique, et à briser la régularité géométrique du poème originel en disposant des caractères dans plusieurs endroits de la page. Surtout, il a remplacé l'idéogramme par des signes syllabiques, ici des *katakana*, qui en donnent la lecture, アメ (*ame*, pluie). Loin d'en être plus abstrait, son poème nous paraît au contraire plus descriptif que celui de Niikuni : la répétition et le regroupement des caractères en haut de la page par exemple (et non pas en bas, comme chez Niikuni) évoquent les nuages épais d'où tombent les gouttes. Il ne bascule cependant jamais dans la simple représentation d'un objet extérieur : les points par exemple, issus du *katakana* メ dont ils constituent le deuxième trait, appartiennent bien au monde de l'écrit.

Lorsque, dans *Voix de la pluie*, Yoshizawa revient à l'idéogramme choisi par Niikuni, c'est pour évoquer cette fois-ci non plus le spectacle qu'offre la pluie, mais le bruit qu'elle fait en tombant (fig. 44). La figure, constituée de cercles concentriques formés de points qui prolongent ceux de l'idéogramme, et qui s'amenuisent en taille et en graisse au fur et à mesure qu'ils progressent vers le centre où a été posé un point plus gros, évoque les variations d'intensité d'un son. La réalité visuelle de la pluie n'en est pas pour autant absente : le poème évoque aussi le mouvement concentrique provoqué sur le sol ou dans une flaque par la chute d'une goutte d'eau. La comparaison avec la poésie visuelle alphabétique, qui explore elle aussi les composantes visuelle et sonore des mots qu'elle utilise, est saisissante. Là où Apollinaire avait besoin, dans *Du Coton dans les oreilles* par exemple, de passer par le verbe pour suggérer un son (« Ecoute s'il pleut... »¹⁹), Yoshizawa peut se contenter de variations à partir d'un seul caractère d'écriture²⁰. L'esprit décidé et systématique de Yoshizawa, son habitude de travailler par

¹⁹ Guillaume Apollinaire, *op. cit.*, p. 287-291.

²⁰ L'exemple le plus proche de l'oeuvre de Yoshizawa serait peut-être les *Poèmes mécaniques* composés par Pierre et Ilse Garnier (André Silvaire, 1965), mais encore les signes alphabétiques y sont-ils répétés un grand nombre de fois sur chaque page.

séries aussi, le poussaient sans doute à reprendre un motif déjà traité par un autre. Explorant comme son modèle les deux aspects, visuel et sonore, de la pluie, il en montre de nouvelles formes possibles.

Typographie et calligraphie

Il ne les épuise cependant pas. À l'intérieur même de *Shishi*, Yamanaka Ryôjirô reprendra lui aussi ce motif, et d'une manière doublement originale : non seulement il s'inspire davantage de Yoshizawa que de Niikuni, mais encore il mêle, cas très rare dans le monde de la poésie visuelle japonaise, à la typographie la calligraphie. Son oeuvre témoigne cependant d'un glissement important par rapport aux exigences d'une poésie visuelle pure et dure : elle renonce à l'exploration des propriétés de l'écriture en tant que telle et s'aventure très loin sur le territoire des arts graphiques.

Niikuni ne semble avoir inspiré Yamanaka que de manière indirecte. C'est en effet, bien plus que la pluie idéographique du fondateur, celle de Yoshizawa que le poète reprend dans son *Ciel sombre* (fig. 7). Le haut de la page est saturé par la répétition du caractère « noir » (黒) auquel se joignent les caractères « pluie » et « noyau atomique » (核), disposés dans tous les sens. Les gouttes qui tombent de ce nuage sont figurées à la fois par de fines lignes tracées en diagonale et par le caractère « pluie », répété ici et là dans l'ensemble de la page. La présence de quelques « noir » échappés du nuage, et qui se mêlent aux gouttes, ainsi que du caractère « noyau atomique » suggèrent cependant que le spectacle, aussi visuel soit-il, est aussi largement métaphorique. Cette image de la guerre avec ses bombes qui tombent comme la pluie prouve, s'il en était encore besoin, que la poésie visuelle n'est en rien indifférente au monde contemporain : celle-ci servira d'ailleurs souvent à Yamanaka dans ses engagements politiques contre le nucléaire ou encore l'apartheid²¹.

Mousson I est bien lui aussi de son époque, mais cette fois de manière plus ludique puisqu'il s'inspire du graphisme des bandes dessinées japonaises, qui combinent sans difficulté dans des mises en page spectaculaires, des figures dessinées et des caractères empruntés à tous les registres que permet l'écriture (fig. 46). Ce que le poème donne à voir est de fait, autant que la violence de la pluie, un véritable déchaînement scriptural : on y trouve à côté de traits tout à fait banals, des mots anglais écrits à l'aide de l'alphabet, « *rainy season* » (mousson), deux idéogrammes qui correspondent à la traduction du mot en japonais (梅雨, *tsuyu*, littéralement « pluie de prunes »), et des *katakana*, qui se lisent eux *ame* (pluie). Les choix graphiques contribuent à suggérer la réalité de ce spectacle : la concentration du noir en haut de la page et la dislocation de « *rainy season* » évoquent la couleur du ciel et le déchaînement de la pluie, tandis que la discrétion et l'espacement des *kana* figure plutôt l'affaiblissement des gouttes au cours de leur chute. On est surpris du naturel avec lequel le poème associe des signes hétérogènes, sans que l'ensemble soit perçu comme une combinaison criante ou disproportionnée. L'écriture japonaise, en raison même de sa mixité constitutive, montre ici encore à quel point elle est finalement accueillante aux formes étrangères.

²¹ L'engagement politique des poètes visuels japonais n'est pas récent. Un des poèmes les plus connus de Niikuni est intitulé *Pacifisme (hansen)*, ASA n°5, 1971.

Au-delà même de ces combinaisons multiculturelles dont on trouve plusieurs exemples chez d'autres créateurs, l'originalité la plus profonde de l'oeuvre de Yamanaka est sans aucun doute le rôle que s'y voit reconnaître la calligraphie. On sait que la poésie concrète se refuse généralement à tout ce qui éloigne le signe d'écriture de sa nudité, rejetant non seulement les artifices typographiques mais aussi tous les caractères de fantaisie et les éléments décoratifs qui peuvent y être associés. Le monde de la calligraphie, avec ses groupes, ses écoles, ses références, avec ses préoccupations esthétiques surtout, en est par nature très éloigné. L'attention à la matérialité des signes d'écriture, la valorisation de la notion d'énergie aussi (celle que mobilisent le pinceau, le crayon ou la machine à écrire, et qu'ils communiquent aux formes qu'ils tracent) l'en rapprochent néanmoins et servent de pont aux artistes japonais qui, comme Yamanaka, expérimentèrent les pratiques mixtes. À côté d'oeuvres réalisées exclusivement au pinceau et appartenant pleinement à la calligraphie, Yamanaka multiplie aussi de manière audacieuse des objets associant caractères typographiés et calligraphiés, provoquant ainsi, à l'intérieur de chaque oeuvre, une rencontre inattendue et changeante entre deux univers différents, qui correspondent aussi à deux types de réflexion sur le signe écrit : un pour qui compte avant tout l'efficacité d'un signe réduit à sa plus simple expression, et un autre qui privilégie au contraire l'expressivité d'une graphie ajoutée au signe lui-même.

Tempête le montre bien (fig. 47). Le poème repose sur le rapport entre un idéogramme central, calligraphié, et un ensemble de caractères plus petits disposés dans l'espace laissé vacant, et eux typographiés. Le caractère « tempête » lui-même (嵐) ne fait pas directement appel à la pluie, puisqu'il est composé de la clé « montagne » (山) et de l'élément « vent » (風), mais le poème l'y a introduite sous la forme du caractère « pluie » reproduit dix fois entre les traits de l'idéogramme principal. Calligraphie et typographie conjuguent ici leurs efforts pour suggérer, chacun avec les moyens qui lui sont propres, le déchaînement des éléments naturels. Les traits de l'idéogramme calligraphié donnent l'impression d'avoir été tracés avec violence : le caractère dans son ensemble se trouve lui-même comme disloqué et le blanc à l'intérieur des traits noirs, dû à un manque d'eau dans la réserve du pinceau, suggère la rapidité du tracé. Les caractères typographiés n'ayant pas, eux, la même souplesse que les caractères tracés au pinceau, ont été disposés dans tous les sens pour figurer le désordre auquel réfèrent les mots qu'ils notent. Remarquable est ici cependant l'écart entre les deux moyens mis en oeuvre par l'artiste : à l'unicité du idéogramme calligraphié s'oppose en effet la multiplication des caractères typographiés, répétition caractéristique de la poésie visuelle mais tout à fait étrangère au monde de la calligraphie, qui privilégie au contraire l'écart et le décalage²².

Tonnerre (雷) qui a recours, lui, à la clé de la pluie (雨), utilise à nouveau les ressources de la calligraphie expressive, mais d'une manière plus picturale encore (fig. 48)²³. Le contraste entre la partie centrale des traits et l'effilement des extrémités figure le bruit assourdissant puis l'effacement progressif du grondement du tonnerre lui-même,

²² Un calligraphe évitera par exemple d'utiliser deux fois le même caractère dans le même texte, recourant chaque fois que possible à d'autres graphies possibles. La variété est l'un des plaisirs de la calligraphie.

²³ Le caractère placé sous la clé de la pluie signifie, lorsqu'il est isolé, « rizière », mais a ici une valeur purement phonétique (*rai* en lecture sino-japonaise).

tandis que l'aspect dansant de l'ensemble évoque la violence de son déchaînement. La proximité de la calligraphie avec la peinture s'impose au regard. À qui voudrait en douter, Yamanaka en donne d'ailleurs une preuve supplémentaire dans la citation d'un motif pictural très connu. Les quatre « points » qui chez Niikuni et Yoshizawa figuraient les gouttes de pluie sont ici tracés à l'aide de quatre coups de pinceau nettement arrondis et finement liés entre eux, et constituent en effet la stylisation d'un accessoire traditionnel du dieu du tonnerre (*raijin*) : le cercle des tambours sur lesquels il frappe lorsqu'il se déchaîne. Le contraste entre ces formes tracées au pinceau et les quatre *katakana* disposés à quatre des extrémités de la figure ne saurait être plus fort. Petits, raides, presque ridicules, ces appendices passeraient pour peu inaperçus. Au terme de leur déchiffrement, le lecteur attentif cependant y devine, outre le mot « tonnerre » (*ka-mi-na-ri*), une nouvelle image du cercle de tambours puisque le mot lui-même n'apparaît que dans un mouvement lui aussi giratoire, celui des aiguilles d'une montre.

Il est probable que Niikuni aurait refusé de donner à des oeuvres de ce type le nom de « poésie visuelle ». La part proprement graphique, voire picturale, y est trop présente. Elle contredit surtout le souci d'explorer les propriétés des signes écrits en tant que tels au profit d'une interprétation formelle, et affirme de manière imposante les pouvoirs d'un sujet traçant, d'une subjectivité donc, que la poésie visuelle, dans sa recherche d'une poésie où les mots agissent seuls, s'attache au contraire à éliminer. En dehors des querelles terminologiques (ces poèmes furent publiés par un ancien membre d'ASA dans une revue intitulée « Poésie visuelle »), la démarche de Yamanaka constitue cependant un exemple éclatant des possibilités offertes au Japon par la combinaison d'écritures et de procédés mixtes.

Écriture et dessin

Des démarches comme la sienne ne sont pas rares aujourd'hui. La multiplication des tendances poétiques, le foisonnement et le déroulement parfois sinueux des expériences individuelles, estompent les frontières entre les genres reconnus, et obligent à reconsidérer en permanence les critères de lecture et d'analyse. L'oeuvre de Fujitomi Yasuo le montre de manière plus forte encore, et c'est à elle qu'est emprunté le dernier exemple de notre corpus japonais.

Cofondateur d'ASA avec Niikuni et néanmoins très proche de Kitasono Katsue auquel il consacra une biographie, Fujitomi Yasuo est une figure complexe, sans doute la plus étonnante de la poésie visuelle japonaise contemporaine. Aussi ouvert d'esprit que Niikuni semble avoir été rigoriste, il est l'auteur d'une oeuvre qui comprend aussi bien des recueils de poésie, tant linéaire que visuelle, que des livres pour enfants, des participations à des ouvrages portant sur des thèmes variés allant du football au tabac, ou encore des traductions de l'anglais et en particulier du poète américain E. E. Cummings²⁴.

Sa fidélité à Niikuni n'a en rien conditionné, ni encore moins figé, sa propre création. Les liens qu'il entretient en particulier avec la peinture font de lui un artiste complet puisqu'il lui arrive de réaliser des dessins présentés dans des expositions, qui le rapprochent de Kitasono. Loin de fuir l'image figurative, ses recueils de poèmes

²⁴ Fujitomi est l'auteur de l'ouvrage consacré à Cummings dans la collection « poésie étrangère » des éditions Shichôsha (*Cummings shishû, kaigaishi bunko*, n°8, 1997).

explorent eux aussi l'ensemble de ses possibilités. Dans sa postface à *Diable ! (Ittai zentai)*²⁵, recueil qui juxtapose des textes et des images conçues comme autant d'illustrations, Fujitomi écrit par exemple : « Depuis que j'écris de la poésie, je n'ai jamais abandonné cette idée première que l'image doit être quelque chose de pictural. On peut dire aussi que ma poétique se trouve dans mes dessins (*drawings*). Ecrire des poèmes, dessiner, ces deux activités s'éclairent mutuellement, et je les ai réunies dans ce volume »²⁶. *D'un seul coup (Ippatsu)*²⁷ présente un cas d'imbrication plus poussé encore, puisque les poèmes n'y sont plus accompagnés de dessins, mais se font eux-mêmes dessins. À une première partie en prose qui contient quelques notes sur la poésie mais reste étonnamment silencieuse sur la poésie visuelle proprement dite, succède une deuxième très spectaculaire intitulée « Poèmes-images » (絵詩). Composé de 絵 (image) et de 詩 (poésie), le mot lui-même est un néologisme dont ni la signification (il ne précise pas le type d'association entre poésie et image qu'il met en jeu) ni même la lecture (faut-il le lire *e-shi* ou *kai-shi* ?) ne vont de soi²⁸. Au lecteur de déchiffrer les objets qui lui sont proposés, et de construire lui-même la relation qu'entretient le poème avec l'image.

« Le tonnerre des dieux gronde, on jette son parapluie et on se cache le nombril » (*kaminarite kasa uchi sutete hozo kakusu*) est l'une des énigmes qui lui sont soumises (fig. 49). Son titre est quelque peu obscur, car si se cacher le nombril en cas de tonnerre est bien une précaution fréquemment recommandée dans les croyances populaires japonaises, jeter au loin son parapluie ne semble pas une pratique attestée par ailleurs. La première partie de la phrase reprend en tout cas un jeu de mot bien connu, qui repose sur la substitution à la graphie moderne du mot « tonnerre » d'une graphie ancienne et étymologique, 神鳴, qui signifie littéralement « grondement de dieux ». L'image elle-même donne à voir un personnage allongé sur le sol et un parapluie qui s'envole, le tout sous un gros idéogramme typographié, celui du tonnerre. Son aspect pictural est évident : plusieurs détails ont été colorés au feutre, le short du personnage en bleu, le parapluie en vert, l'éclair en or, et les quatre points qui figurent habituellement la pluie à l'intérieur de la clé ont même été remplacés par de très petits points qui figurent la pluie. Mais Fujitomi ne craint pas la peinture, qu'il aime sous toutes ses formes et jusque dans ses expressions désormais classiques. Ce n'est pas sans émotion que l'on croise ainsi, dans son dernier recueil paru tout récemment (l'achevé d'imprimer porte la date du 30 octobre 2000), un narrateur qui lui ressemble étrangement, et qui, après avoir traversé à vélo un pont en bois sous une pluie battante, reçoit d'un homme une carte de visite, sur laquelle on lit, tracé à gros traits de pinceau, le nom de Andô Hiroshige²⁹...

Fujitomi est sans doute bien loin de la sévérité de Niikuni, mais il n'a pas quitté le domaine très sérieux de la réflexion sur les caractères d'écriture, menée dans les textes critiques autant que de création. « Les *kanji*, l'un des types de caractères

²⁵ Fujitomi Yasuo, *Ittai zentai*, Kashinsha, 1985.

²⁶ *Op. cit.*, p. 96.

²⁷ *Ippatsu*, Yatate shuppan, 1995.

²⁸ Le poète confie en privé sa réticence devant la lecture *e-shi*, homophone du nom par lequel on désignait le peintre au cours de l'époque d'Edo, mais *kai-shi* de son côté est fort peu évocateur. Le titre, imprononçable, est finalement voué à la seule contemplation.

²⁹ Fujitomi Yasuo, *Dai ni no Otoko* (Le deuxième homme), Shichôsha, 2000, p. 75-81.

qu'utilise le japonais, n'ont l'air de rien quand on les utilise sans y prêter attention, mais apparaissent, lorsqu'on les prend un par un, trait par trait, dans toute leur étrangeté » écrivait-il déjà dans *Du sentiment étrange éprouvé devant les kanji*³⁰. Le passage de *Diable !* à *D'un seul coup*, ne signifie pas seulement celui de la juxtaposition d'un poème et d'un dessin à un poème-dessin. Il signe aussi la substitution, à la composition de textes poétiques où l'écriture linéaire est transparente, d'une réflexion sur le signe écrit lui-même, surexposé et mis en scène.

La pluie n'a pas fini d'inspirer les poètes visuels. Avec ses gouttes et ses traînées, n'invite-t-elle pas en elle-même au dessin ? La comparaison des poèmes la prenant pour sujet montre cependant la constance avec laquelle les auteurs se refusent à en donner une représentation simplement figurative. Qu'ils limitent leur matériau à des caractères d'écriture présentés dans une typographie minimale ou choisissent au contraire de valoriser l'expressivité de la graphie elle-même, le spectacle de la pluie n'est jamais chez eux une image à reproduire : il constitue plutôt une invitation à produire un autre spectacle, et combien plus complexe : celui d'un véritable feu d'artifice scriptural.

Idéogrammes, caractères syllabiques, mais aussi lettres alphabétiques voire traits dessinés, les matériaux à la disposition des poètes visuels japonais sont particulièrement variés. À l'exception des oeuvres dans lesquelles interviennent la calligraphie ou le dessin, cette panoplie est cependant à peine plus développée que l'écriture japonaise elle-même, qui donne à chaque scripteur non seulement la liberté mais aussi le devoir de choisir parmi les signes qui lui sont offerts celui qui correspond le mieux à son propos. Les poètes occidentaux fascinés par le seul idéogramme semblent peu sensibles à cette diversité. C'est elle pourtant qui rend compte de délicieuses surprises comme la traduction japonaise de *Il pleut* (fig. 50) : devant se contenter des possibilités offertes par l'écriture la plus courante, et ne pouvant provoquer aucun étonnement chez le lecteur par la disposition verticale du poème, la traduction a néanmoins réussi par l'usage exclusif des *hiragana*, c'est-à-dire par une sélection opérée à l'intérieur des *systèmes d'écriture* à sa disposition, à rendre quelque chose du choc dû à l'isolement des lettres alphabétiques voulu par Apollinaire, tout en suggérant la rondeur des gouttes de pluie. C'est cette diversité aussi qui permet au japonais d'accueillir des systèmes d'écriture différents du sien, contrairement à l'alphabet qui dans sa pureté se montre réfractaire à toute intrusion d'un mode d'écriture étranger. Que les *Petits poèmes mathématiques simplistes* et les *Micropoèmes* de Garnier et Niikuni n'aient jamais été publiés en France tient peut-être aussi à cela : si un lecteur japonais peut se contenter d'un lexique minimal pour accéder à ces oeuvres bilingues, le lecteur français, surpris par la présence de signes intrus au milieu de l'alphabet, ne peut pleinement les apprécier qu'au terme d'une réflexion sur l'écriture, dont la présentation nécessite un paratexte disproportionné par rapport à la simplicité des poèmes eux-mêmes.

La poésie visuelle japonaise n'est pas exclusive. Tirant parti de tous les pouvoirs que lui confère son écriture composite, elle offre un large panorama des possibilités de la poésie dès lors que celle-ci, renonçant pour un temps à n'être que

³⁰ *Du sentiment étrange éprouvé devant les kanji* (*Kanji no henna kanji*), Fujitomi Yasuo shishû, Gendaishi bunko, n°57, 1973, p. 116.

verbale, choisit de s'associer au visible. Les poètes japonais eux-mêmes se montrent souvent réservés sur le recours à ce que certains considèrent comme des artifices graphiques. L'utilisation de procédés proprement picturaux menace de faire basculer la poésie dans les arts plastiques, et la calligraphie elle-même ne peut faire l'économie d'une perspective esthétique. Faudrait-il pour autant se limiter aux seules ressources de la typographie, et même de la plus sobre qui soit, au risque de produire des oeuvres quelque peu arides ? L'existence de pratiques se situant à la frontière de la peinture ou de la calligraphie, jusque chez des membres du mouvement concret pourtant dans son principe hostile à de telles compromissions, suggère que la poésie, sans nécessairement quitter le domaine qui lui est propre, peut s'enrichir du contact avec les arts connexes.

Les jours de pluie ne sont certes pas les seuls où la preuve en est faite, mais le désœuvrement qu'ils imposent les rend, peut-être plus que d'autres, propices à une réflexion sur l'écriture et l'image. Encore faut-il y voir autre chose qu'un spectacle monotone ou le gaspillage de moments précieux. Assimilant ses *Idéogrammes occidentaux* au « divertissement d'un jour de pluie », Claudel ne proposait en fait rien d'autre à son lecteur qu'un remède à la contemplation, présumée sans intérêt, de vitres embuées³¹. Longuement assis à leur fenêtre, les poètes japonais invitent au contraire à rechercher dans le spectacle de la pluie elle-même les ressources d'une contemplation puis d'une création réussies. On ne saurait leur donner tort : à lire et à voir, à entendre parfois aussi, les créations qu'ils offrent montrent de manière magistrale les vertus de longues après-midi passées à regarder tomber la pluie.

Légendes des illustrations

- Fig. 39. Guillaume Apollinaire, *Il pleut*, première publication dans *SIC*, 1916
- Fig. 40. Niikuni Seiichi, *Pluie*, exposition ASA, 1966
- Fig. 41. Pierre Garnier, *Le Jardin japonais*, tome 1, 1978
- Fig. 42. Niikuni Seiichi, *Crachin de mai*, ASA n°7, 1974
- Fig. 43. Yoshizawa Shôji, *Pluie*, *Shishi*, n°1, 1980
- Fig. 44. Yoshizawa Shôji, *Voix de la pluie*, *Shishi*, n°12, 1984
- Fig. 45. Yamanaka Ryôjirô, *Ciel sombre*, *Shishi* n°8, 1983
- Fig. 46. Yamanaka Ryôjirô, *Mousson I*, *Shishi* n°21, 1988.
- Fig. 47. Yamanaka Ryôjirô, *Tempête*, *Shishi* n°11, 1984
- Fig. 48. Yamanaka Ryôjirô, *Tonnerre*, *Shishi* n°19, 1987
- Fig. 49. Fujitomi Yasuo, *Le tonnerre des dieux gronde, on jette son parapluie et on se cache le nombril*, *Ippatsu*, 1995
- Fig. 50. Apollinaire, *Il pleut*, traduction japonaise sous la direction de Kubota Hanya, *Furansushi taiki*, Seidôsha, 1989

³¹ Paul Claudel, *Idéogrammes occidentaux*, *Oeuvres en prose*, bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 90.